

Ewa Chojcka  
(Katowice)

## JANA MATEJKI *REJTAN* – POWRÓT CZY POŻEGNANIE?

Inspiracją do przedstawienia niniejszych kilku refleksji było moje niedawne spotkanie konwersatoryjne ze studentami historii na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Przedmiotem dyskusji było malarstwo historyzmu w szerokim przekroju europejskim i polskim. Zastanawialiśmy się nad nim w perspektywie nurtu historyzmu XIX wieku, zwłaszcza pozytywistycznego scjentyzmu z jednej strony, oraz doświadczeń humanistyki drugiej połowy XX wieku z drugiej.

Pod koniec zajęć urządziliśmy coś na kształt małego plebiscytu: które spośród kilkunastu przedstawionych dzieł uznać przyjdzie dzisiaj za najciekawsze? I tu najwięcej głosów padło na Matejkowskiego *Rejtana*. Na pytanie – dlaczego? – usłyszałam zaskakujące uzasadnienie: oto zaletą obrazu jest to, że zawiera tak wiele „historycznych nieścisłości”, bardzo znamiennych. Owe „błędy” studenci uznali za istotny element określający obraz jako dokument swojego czasu, to jest końcowych lat sześćdziesiątych XIX wieku, nie zaś jako „ilustrację” okoliczności pierwszego rozbioru 1772 i wydarzeń sejmowych roku następnego. Ktoś dorzucił jeszcze: czy aby w naszej świadomości ten *Rejtan* z 21 kwietnia 1773, *Rejtan* historyczny, istniałby na tyle wyraziście, gdyby nie został zakodowany w pamięci zbiorowej wraz z ideowym przesłaniem za pośrednictwem dzieła malarskiego? Co zatem jest bardziej trwałe w naszych umysłach: sugestywny obraz (wraz z zawartymi w nim stereotypami) czy kronikarsko udokumentowane fakty? – pytano. Te refleksje młodego pokolenia posłużyły za punkt wyjścia niniejszych kilku uwag.

Okoliczności powstania obrazu szerzej przypominać nie trzeba. Malując swoje dzieło w roku 1866, 28-letni wówczas artysta zatytułował je *Rejtan. Upadek Polski*. Obraz nosił także tytuł *Sejm w Warszawie 1773 roku*. Same tytuły tworzą przeto skondensowany traktat, odnoszący się do kilku aspektów malowidła: głównego bohatera, do treści symboliczno-alegorycznych odniesień, wreszcie staje się suchym określeniem miejsca i czasu wydarzenia. Współcześnie zwykliśmy posługiwać się pierwszą nazwą obrazu, skupiając się tym samym na personalnym wymiarze dzieła, czyli na osobie Rejtana.

Obraz powstał, jak wiadomo, świeżo po upadku powstania styczniowego, a jego twórca – Matejko – wraz z Szujskim woził przecież broń w roku 1863 do generała Langiewicza. Nie ulega wątpliwości, że traumatyczny duch katastroficznego tamtych dni towarzyszył także namysłowi nad *Rejtanem*. Dla współczesnych obraz okazał się wysoce kontrowersyjny i wzbudził ostre sprzeciwy. Wojciech Stattler wołał szyderczo:

„co tu butów, co tu spodni”. Lucjan Siemieński mówił wręcz o „eksploatacji historycznego skandalu”. Józef Ignacy Kraszewski protestował: „policzkować trupa własnej matki się nie godzi”, a Cyprian Kamil Norwid powiada, że „wszystko tam wyzute z ideału (...) Reytan wąsaty demoniak”. W odpowiedzi Matejko maluje swój ironiczny *Wyrok na Matejkę*, gdzie w neorenesansowej scenerii odczytywany jest dokument potępienia malarza.

Wszelako w tymże roku 1867 obraz wystawiony zostaje w Paryżu, mimo znaczących oporów kół emigracyjnych, głównie związanych z Hotelem Lambert. Niepokoił temat, uznany za defetystyczny, coś na kształt niedozwolonego prania brudów wśród obcych. Niemniej dzieło doczekało się wystawienia, uzyskując nawet zaszczytny złoty medal. Najpewniej – za wyjątkiem profesjonalnej krytyki – większość paryskiej publiczności nie bardzo wiedziała, o jakie zawołności dziejów w tym dramatycznie patetycznym dziele chodzi. Wszak historia polska była i pozostaje – mimo wysiłków Normana Daviesa – na Zachodzie nieznana. Któż by śledził ową historię, na którą składały się w latach siedemdziesiątych wieku XVIII: konfederacja barska, detronizacja króla, jego porwanie w listopadzie 1771, wreszcie rozbiór, nazwany potem pierwszym, dokonany przez Rosję, Prusy i Austrię w roku 1772. Zwołany sejm pod formą konfederacji (uniemożliwiającej użycie *liberum veto*) w następnym roku miał za zadanie ów stan rzeczy uprawomocnić i potwierdzić. Drobnym wydarzeniem protestu, złożonego 21 kwietnia 1773 przez grupę posłów na czele z Tadeuszem Rejtanem, nie zmieniło biegu wypadków. Sejm obrady zakończył dwa lata później, a Rejtan ginie samobójczo w 1780 roku. Tyle fakty.

Przystępując do opisu obrazu, jesteśmy świadomi tego, że przełożenie zjawiska malarzkiego na przekaz słowny jest zabiegiem niepozbawionym intencjonalności. Nieuniknione, że w opisie zawarta będzie część interpretacji, wszak nie ma opisów czysto obiektywnych.

Obraz ma kształt wydłużonego, leżącego prostokąta – ulubiony format malarstwa scen wielofigurowych, narracyjnych, co najmniej od czasów malarstwa weneckiego XVI wieku. Format taki nadaje dynamiczny kierunek zawartemu w nim przedstawieniu od lewej ku prawej, jak pismo, z kulminacją po prawej stronie.

Układ kompozycyjny zawiera czytelne elementy tzw. złotego podziału: dwóch nierównej wielkości części, podług zasady, że całość tak się ma do części większej, jak większa do mniejszej. W takim odczytaniu kompozycji na punkcie granicznym obu części usytuowana jest kluczowa ideowo postać sceny: marszałek sejmowy Adam Łódzia Poniński. Obie części obrazu kontrastują ze sobą zagęszczeniem tłumu stłoczonych postaci z lewej – siedzących, stojących, zawsze znieruchomiałych i biernych, milczących lub szepczących, z pustą przestrzenią po prawej, z leżącym na ziemi, zagradzającym drogę Rejtanem, za którym przez uchylone drzwi dostrzegamy rosyjskich żołnierzy.

Tłum nie nawiązuje z Rejtanem żadnego kontaktu, natomiast zachowana zostaje wzrokowa więź bohatera sceny z marszałkiem Ponińskim, który gwałtownym gestem wyciągniętego lewego (chyba też nie bez znaczenia) ramienia wskazuje na oddział zbrojnych, jako na argument ostateczny. Po jego lewej stronie Branicki zasłaniający twarz, po prawej zaś wytworna postać Szczęsnego Potockiego, przyszłego marszałka konfederacji targowickiej. Ironii dodaje białoczerwona kolorystyka ubiorów obydwu panów.

W kompozycyjnej otoczce obrazu, przypomnijmy w głębi łożę z księżną Izabelą Czartoryską w konwersacji z Repninem, na pierwszym planie nikt z tłumu zgromadzonych nie podniesie przewróconego fotela, symbolu sponiewieranego urzędu, sam król stoi w głębi bierny i zagubiony. Na osi obrazu w głębi tajemniczy młodzieniec z szablą i z konfederatką zdaje się zapowiadać przyszłość, natomiast bezpośrednio za marszałkiem Ponińskim, niczym opiekuńczy duch, pojawia się majestatyczny portret pełnopostaciowy Najjaśniejszej Imperatorowej Gwarantki Katarzyny II (znany od dawna motyw obrazu w obrazie), jako ideowa i polityczna pointa.

Sam leżący Rejtan zdaje się być ponowieniem motywu romantycznego *Wolności wiodącej lud na barykady – à rebours*. Wielokrotnie zwracano uwagę na mocny kontrast ubiorów: strojów francuskich naprzeciw sarmackiego stroju Rejtana. Rozważano także wyraz fizjonomiczny postaci (Maria Poprzęcka) z dominującym patosem i wzniosłością ekspresji, z „anielską” idealizacją Potockiego. Nie ma tu miejsca na ton inny niż wielkiej tragedii, nie ma śladu wątków odmiennej retoryki, jak choćby karykatury.

Spośród wczesnych wypowiedzi na temat *Rejtana* na uwagę zasługuje opinia krytyka Maxime’a Du Campa, wsparta najpewniej także przez polskich informatorów. Wysoko ceniąc dzieło, zarzuca mu wszakże historyczne nieścisłości, zgodnie z zasadami myślenia scjentyistycznego, dalekiego od postrzegania dzieła jako wielkiej alegorii. Nie tu miejsce, aby konfrontować dzieło Matejki z odtworzonymi niedawno przez Jerzego Michalskiego realiami wydarzeń, jakie rozegrały się na Zamku Warszawskim 21 kwietnia 1773 roku. Natomiast lista owych nieścisłości, zarzucanych artyście jest długa. Kilka najważniejszych punktów przypomnijmy:

- na obradach sejmku podczas procesu Rejtana król nie był obecny,
- w Warszawie nie było już wtedy Repnina,
- w sali poselskiej nie wisiał żaden portret cesarzowej Katarzyny II,
- nie było interwencji rosyjskiego wojska na Zamku,
- Stanisław Szczęśny Potocki, ukazany obok Ponińskiego w roli równorzędnego partnera, późniejszy marszałek Targowicy, miał w roku 1773 zaledwie 21 lat i nie uczestniczył w sejmie,
- źródła nie wspominają o rozsypanych na podłodze sali sejmowej złotych monetach,
- zaś sam Rejtan nie był czarnowłosa, ale rudy.

Lista ta pewnie jest niepełna, ale rzecz w tym, że już wcześniej uznano obraz za alegoryczny, który nie tyle opowiada, co ukazuje. Stąd i jego nieczytelność bez znajomości realiów i historycznego pisarstwa. Zwraca przy tym uwagę pewien szczegół: brak uczestnictwa widzów w tej wielofiguralnej dramatycznej scenie – jak to zastosował malarz w *Holdzie Pruskim*. Tym razem widz zostaje niejako odgradzony od wyobrazonego wydarzenia.

Odbiór obrazu dokonuje się wraz z procesem interpretacji i oceny historii oraz z jej moralną weryfikacją. Dzieje zaś owej interpretacji *Rejtana*, rozpoczęte dyskursem 1867 roku trwają do dziś i na dobrą sprawę nie zostały dotąd napisane. Półtora wieku sporów wokół obrazu zawiera kilka momentów przełomowych, które przebiegają przy tym dwutorowo: z jednej strony jest to teoretyczny namysł połączony z autorefleksją nad metodą historycznego pisarstwa i historycznego poznania, także nowego w tym kontekście spojrzenia na możliwości dzieła sztuki, z drugiej są to wypowiedzi historiozoficzne o publicystycznym charakterze.

Przedmiotem szczególnego zainteresowania stał się *Rejtan* w połowie XX wieku, w latach pięćdziesiątych. Wypowiedzi Tadeusza Dobrowolskiego, Mieczysława Porębskiego, Kazimierza Wyki z zastosowaniem metody interpretacji marksistowskiej wydzielają dwa rozdziały twórczości Matejki, nazwane schematem „postępowego” i „reakcyjnego”. *Rejtan* znalazł się w przedziale pierwszym, jako wyraz potępienia możnowładców przez żywioł małomieszczańskiego patriotyzmu, reprezentowany przez Rejtana, skromnego, acz prawego duchem, co uwarunkowane jest nie tyle jego przymiotami osobowości, ile wynika z jego klasowej przynależności, ubogiego szlachcica stojącego naprzeciw klasowo wrogim mu przeciwnikom. Marksizm był – tak przyjmując deklarowany – nastawiony scjentystycznie w sposób dziewiętnastowieczny. Posługując się językiem bardziej propagandowym niż naukowym, głosił zarazem, że historia j e s t nauką, i to w pozytywistycznym rozumieniu. Natomiast odbiór obrazu utożsamiany był z bezpośrednią oceną dziejów, pojmowaną jako jedyna prawomocna.

Na tym tle rejtanowsko-samotnie, a zarazem proroczo brzmiała myśl Romana Ingardena, zawarta w jego traktacie *O budowie obrazu*, odnoszącym się także do obrazu z historycznym przedmiotem przedstawionym. Autor posłużył się pojęciem *quasi-rzeczywistości* malarskiej, niebędącej tożsamą, ani niebędącej odzwierciedleniem historycznej materii. Ważne, aby to dzisiaj przypomnieć.

Ingarden otworzył perspektywę na myśli, jakie pojawiły się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – nasilonej autorefleksji metodologicznej nauk humanistycznych z jednej strony oraz rozwiniętymi studiami nad zjawiskami dziewiętnastowiecznego historyzmu, zarówno jako zjawiska intelektualnego, jak i artystycznego – z drugiej. „Renesans pompierów” w tym czasie nie był przypadkowy, podobnie jak rozważania nad akademicką sztuką XIX wieku, po dziesięcioleciach dyktatu dwudziestowiecznej awangardy, nakazującej jego odrzucenie. W sukurs przychodzi rodzące się nowe spojrzenie na sam przedmiot historii, jako dyscypliny humanistycznej. W pierwszym rzędzie oznacza to ostateczne zanegowanie historii pojętej scjentystycznie, na pozytywistyczny sposób, według Rankego, pytającej „jak to naprawdę było?”, łącznie z nowym pytaniem o możliwość obiektywnego docierania do źródła historycznego i budowania tego, co dotąd nazywano „prawdziwą rzeczywistością”. W roku 1995 Jerzy Topolski stawia tytułowe pytanie: „czy historyk ma dostęp do historycznej rzeczywistości?”.

Dokonujący się pod koniec XX wieku przełom językowy – *linguistic turn* – skupia uwagę na przekazie słownym, traktowanym jako historyczna narracja, również pisarstwo historyczne definiowane zostaje jako literacki artefakt swoistego gatunku, poddany regułom retoryki, zawierającej *implicite* elementy interpretacji i wartościowania.

Historiografia podług tak pojmowanej tzw. Nowej Historii rozumiana jest jako prawomocny sposób kreowania obrazu historii. To, co znajduje się w niedostępnej bezpośrednio przeszłości, wykreowane zostaje przez historyka, niczym nowego demurga, jako jedyny dostępny nam obraz tejże przeszłości, odwołujący się przy tym konsekwentnie do naszej, odbiorców, wyobraźni.

Od White’a, Ricoeura, u nas Okonia, Poprzęckiej, Gieysztor-Miłobędzkiej, myśl ta szuka nowych ścieżek współczesnej humanistyki. Wśród nich Ankersmit idzie tak daleko, że powiada, iż „historia to malowanie [mentalne – E.C.] obrazów pobudzających wyobraźnię czytelnika”.

W tym neoromantycznym kręgu myśli należy przyjąć, że historyk i malarz historii pospołu uprawnieni są do tworzenia nie tyle naśladowczych kopii, ile nowych substytutów rzeczywistości, choć niektórzy mniemają, że idziemy tu zbyt daleko.

Na tle tej scenerii – Historia, jako wielki obraz tworzony według reguł artefaktu, nabiera nowych uzasadnień. Słowem: w miejsce odbioru historycznego, jako nośnika oceny dziejów, pojawia się współcześnie postawa, traktująca obraz jako suwerenny podmiot historii, będący sam tejsze historii świadkiem i dokumentem.

Mniemam, że wyczuli to trafnie studenci biorący udział w opisanym na wstępie konwersatorium.

Jest jednak jeszcze drugi, wspomniany wątek, pozostający niejako w tle, bardziej tradycyjny i publicystyczny. Posłużył się nim Stefan Kieniewicz w roku 1979, kiedy przypomniał nawrót rejtanowskich odniesień w latach wystawy Marka Rostworowskiego *Polaków portret własny* i towarzyszącej wystawie sesji w roku 1980. Kieniewicz przypominał przy tej okazji wydarzenia sejmowe z 1921 roku, gdy po zawarciu traktatu ryskiego, po zakończonej wojnie bolszewickiej na sejmie w Warszawie odbyła się w rejtanowskim stylu protestacja „ustami drugiego Rejtana” – Henryka Grabowskiego, przeciwko polityce Stanisława Grabskiego i odstąpienia znacznych obszarów ziem białoruskich Rosji Sowieckiej.

„Bądź przeklęty – woła w ulotce Grabowski – imieniem Tadeusza Reytana, przez którego sejm polski drugi raz przystępuje uchwalając ten nowy rozbiór Polski”.

Protest Grabowskiego przeszedł bez echa, także bez dzieła malarskiego.

Kieniewicz wszakże cytuje tekst następny, współczesny: znany *Raport ambasadora* śpiewany w latach osiemdziesiątych przez Jacka Kaczmarskiego, wywiedziony ewidentnie z Matejkowskiego obrazu:

(...) Niejaki Reytan poseł z Nowogrodu (...)  
z szaleństwem w oczach wszecz wyciągnął się na progu  
i nie chciał puścić posłów w uchylone drzwi  
koszulę z piersi zdarł, zupełnie jak w teatrze  
Polacy, czuły naród, dali nabrać się (...)  
Poniński wezwał straż, to łajdak, jakich mało  
(do dalszych spraw polecam z czystym sercem go)  
Branicki twarz przy wszystkich zakrył całą  
Szczęsny Potocki był zupełnie *comme il faut*.

I wystawa *Polaków portret własny*, i sesja w lutym 1980, i refleksje Kieniewicza opublikowane w 1992 roku podejmują rejtanowski wątek polaryzowania politycznego rozsądku i moralnego sprzeciwu w kontekście historii najnowszej: „Solidarności”, opozycji, wreszcie wydarzeń grudnia 1981 roku i stanu wojennego. Kieniewicz powiada: „Rejtan udziela lekcji niepedagogicznej, niecelowej i nieracjonalnej, politycznie nawet niebezpiecznej. Podtrzymuje etyczne przeświadczenie o słuszności, potrzebie bezsilnego nawet protestu. Dobrze to czy źle? Nie mnie, staremu, rozstrzygać”.

Czy w świetle tych spraw możemy zatem mówić o powrocie Reytana, czy o pożegnaniu z nim? Odpowiedź pozostawiam każdemu z Czytelników.

## Wybrane pozycje bibliograficzne:

- Kieniewicz S., *Reytan poseł nowogródzki i „Reytan” Matejki w mym życiu osobistym* [w:] *Sztuka i Historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, listopad 1988, Warszawa 1992
- Krawczyk J., *Malarstwo historyczne Matejki. Układy odniesienia*, *Biuletyn Historii Sztuki*, XLVII, 1985, s. 235–243
- Okoń W., *Sztuka i narracja*, *Acta Universitatis Wratislaviensis 751, Historia Sztuki I*, Wrocław 1988
- Poprzęcka M., *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, *Rozprawy Uniwersytetu Warszawskiego CCLV*, Warszawa 1986
- Wyka K., *Matejko i Słowacki*, Warszawa 1953
- White H., *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, London 1973